

Théâtre et usurpation du sujet

« Le monde et son image » dans les *Maximes et réflexions sur la comédie* de Bossuet

Max Vernet

Volume 15, numéro 3-4, octobre 1979

Tragique et tragédie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036698ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036698ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vernet, M. (1979). Théâtre et usurpation du sujet : « Le monde et son image » dans les *Maximes et réflexions sur la comédie* de Bossuet. *Études françaises*, 15(3-4), 149–174. <https://doi.org/10.7202/036698ar>

théâtre et usurpation du sujet

« Le monde et son image »
dans les *Maximes et réflexions*
sur la comédie de Bossuet

MAX VERNET

Présentation du texte : Les *Maximes* développent les arguments que Bossuet avait utilisés pour réprimander le Père Caffaro dans une lettre qu'il lui avait adressée le 9 mai 1694. Ce théatin avait en effet laissé imprimer en tête du théâtre de Boursault publié cette année-là une *Lettre en forme de dissertation*, dans laquelle il s'efforçait de prouver qu'on pouvait innocemment composer, lire, représenter des comédies. La réaction de Bossuet fut pour le moins vigoureuse :

Dans un scandale public, que je pourrais combattre avec moins d'égards, pour garder envers un prêtre et un religieux d'un ordre que je révère, et qui honore la cléricature, toutes les mesures de la douceur chrétienne, je commence par vous reprendre entre vous et moi. Si vous ne m'écoutez pas, j'appellerai des témoins et j'avertirai vos supérieurs : à la fin, après avoir épuisé toutes les voies de la charité, je le dirai à l'Eglise, je parlerai en évêque contre votre perverse doctrine.

Il est à noter que Bossuet, malgré la soumission de Caffaro, tient à reprendre dans une œuvre qui garde un peu l'allure d'une admonestation personnelle¹ cette dénonciation du théâtre, maintenant publique, et dans laquelle il parle bien « en évêque ». La violence et la colère, la vitupération contre Molière ne doivent pas surprendre : Bossuet réglait là un vieux compte. Mais dans la démarche même qui consiste à représenter en public ce que la charité chrétienne demandait qu'on laissât à l'ombre de la pénitence privée, on peut déjà saisir l'emprise du théâtre sur Bossuet, de même que dans la dramatisation du conflit tel qu'il nous le présente :

Le religieux à qui on avait attribué la Lettre ou Dissertation pour la défense de la comédie, a satisfait au public par un désaveu aussi humble que solennel. L'autorité de l'Église s'est fait reconnaître : par ses soins la vérité a été vengée ; la sainte doctrine est en sûreté...

C'est *Athalie* ; à la corruption du monde un prêtre, un moment, avait semblé prêter le secours de la religion ; l'acte final est celui de la reconnaissance de l'Église, *rétablie* en l'état où elle était avant l'intermède angoissant. Ainsi se termine, on le sait, toute tragédie chrétienne. Ces *Maximes* sont donc à lire aussi comme l'un des nombreux épisodes de cette histoire de la rivalité du théâtral et du sacré cherchant à se saisir mutuellement par le mime.

Le texte lui-même est divisé en chapitres numérotés, en tête desquels se trouvent formulées les étapes du raisonnement suivi et illustré à l'intérieur de chaque chapitre. Faut-il le déplorer ? Peu d'entre nous ont sous la main une édition des *Maximes*. Voici donc les extraits sur lesquels s'appuiera notre commentaire².

1. On peut saisir le passage du privé au public dans l'oscillation de « Dites... » (1, 57 et 79) à « dira-t-on » (1, 72).

2. Chaque extrait est numéroté en chiffre arabe ; le chiffre romain entre parenthèses est celui du chapitre des *Maximes*. Nous ne renverrons aux extraits que par le numéro de la ligne ; par exemple : (1, 9) ; les extraits sont tirés de *Maximes et réflexions sur la Comédie*, dans *Œuvres complètes de Bossuet*, éd. Guillaume, Lyon, 1879, t. 9, p. 91-111.

1. (IV.) *S'il est vrai que la représentation des passions agréables ne les excitent que par accident.* — Vous dites que ces représentations des passions agréables, et les *paroles des passions, dont on se sert dans la comédie, ne les excitent qu'indirectement, par hasard et par accident, comme vous parlez ; et que ce n'est pas leur nature de les exciter* : mais, au contraire, il n'y a rien de plus direct, de plus essentiel, de plus naturel à ces pièces que ce qui fait le dessein formel de ceux qui les composent, de ceux qui les récitent, et de ceux qui les écoutent. Dites-moi, que veut un Corneille dans son *Cid*, sinon qu'on aime Chimène, qu'on l'adore avec Rodrigue, qu'on tremble avec lui, lorsqu'il est dans la crainte de la perdre, et qu'avec lui on s'estime heureux lorsqu'il espère la posséder ? Le premier principe sur lequel agissent les poètes tragiques ou comiques, c'est qu'il faut intéresser le spectateur, et si l'auteur ou l'acteur d'une tragédie ne le sait pas émouvoir, et le transporter de la passion qu'il veut exprimer, où tombe-t-il, si ce n'est dans le froid, dans l'ennuyeux, dans le ridicule, selon les règles des maîtres de l'art ? *Aut dormitabo, aut ribebo*, et le reste. Ainsi, tout le dessein d'un poète, toute la fin de son travail, c'est qu'on soit, comme son héros, épris des belles personnes, qu'on les serve comme des divinités ; en un mot, qu'on leur sacrifie tout, si ce n'est peut-être la gloire, dont l'amour est plus dangereux que celui de la beauté même. C'est donc combattre les règles et les principes des maîtres, que de dire, avec la Dissertation, que le théâtre n'excite que *par hasard et par accident* les passions qu'il entreprend de traiter.

On dit, et c'est encore une objection de notre auteur, que l'Histoire, qui est si grave et si sérieuse, *se sert de paroles qui excitent les passions*, et qu'aussi vive à sa manière que la comédie, elle veut intéresser son lecteur dans les actions bonnes et mauvaises qu'elle représente. Quelle erreur de ne savoir pas distinguer entre l'art de représenter les mauvaises actions pour en inspirer de l'horreur, et celui de peindre les passions agréables d'une manière qui en fasse goûter le plaisir ? Que s'il y a des histoires qui, dégénérant de la dignité d'un si beau nom, entrent, à l'exemple de la comédie, dans le dessein d'émouvoir les passions flatteuses, qui ne voit qu'il les faut ranger avec les romans et les autres livres corrupteurs de la vie humaine !

Si le but de la comédie n'est pas de flatter ces passions, qu'on veut appeler délicates, mais dont le fond est si grossier, d'où vient que l'âge où elles sont les plus violentes, est aussi celui où l'on est touché le plus vivement de leur expression ? Mais pourquoi en est-on si touché, si ce n'est, dit saint Augustin, qu'on y voit, qu'on y sent l'image, l'attrait, la pâture de ses passions ? et cela, dit le même saint, qu'est-ce autre chose, qu'une déplorable maladie de notre cœur ? On se voit soi-même, dans ceux qui nous paraissent comme transportés par de semblables objets : on devient bientôt un acteur secret dans la tragédie ; on y joue sa propre passion ; et la fiction au dehors est froide et sans agrément, si elle ne trouve au dedans une vérité qui lui réponde. C'est pourquoi ces plaisirs languissent dans un âge plus avancé, dans une vie plus sérieuse ; si ce n'est qu'on se transporte par un souvenir agréable dans ses jeunes ans, les plus beaux de la vie humaine à ne consulter que les sens, et qu'on en réveille l'ardeur qui n'est jamais tout à fait éteinte.

Si les peintures immodestes ramènent naturellement à l'esprit ce qu'elles expriment, et que pour cette raison on en condamne l'usage, parce qu'on ne les goûte jamais autant qu'une main habile l'a voulu, sans entrer dans l'esprit de l'ouvrier, et sans se mettre en quelque façon dans l'état qu'il a voulu peindre, combien plus sera-t-on touché des expressions du théâtre, où tout paraît effectif, où ce ne sont point des traits morts et des couleurs sèches qui agissent, mais des personnages vivants, de vrais yeux, ou ardents, ou tendres et plongés dans la passion ; de vraies larmes dans les acteurs, qui en attirent d'aussi véritables dans ceux qui regardent ; enfin de vrais mouvements, qui mettent en feu tout le parterre et toutes les loges : et tout cela, dites-vous, n'émeut qu'indirectement, et n'excite que par accident les passions ?

Dites encore que les discours qui tendent directement à allumer de telles flammes, qui excitent la jeunesse à aimer, comme si elle n'était pas assez insensée, qui lui font envier le sort des oiseaux et des bêtes que rien ne trouble dans leurs passions, et se plaindre de la raison et de la pudeur si importunes et contraignantes : dites que toutes ces choses et cent autres de cette nature, dont tous les théâtres retentissent, n'excitent les passions que par accident, pendant que tout crie qu'elles sont

faites pour les exciter, et que si elles manquent leur coup, les règles de l'art sont frustrées, et les auteurs et les acteurs travaillent en vain.

Je vous prie, que fait un acteur, lorsqu'il veut jouer naturellement une passion, que de rappeler autant qu'il peut celles qu'il a ressenties, et que s'il était chrétien, il aurait tellement noyées dans les larmes de la pénitence, qu'elles ne reviendraient jamais à son esprit, ou n'y reviendraient qu'avec horreur : au lieu que, pour les exprimer, il faut qu'elles lui reviennent avec tous leurs agréments empoisonnés, et toutes leurs grâces trompeuses ?

Mais tout cela, dira-t-on, paraît sur les théâtres comme une faiblesse. Je le veux : mais il paraît comme une belle, comme une noble faiblesse, comme la faiblesse des héros et des héroïnes ; enfin comme une faiblesse si artificieusement changée en vertu, qu'on l'admire, qu'on lui applaudit sur tous les théâtres, et qu'elle doit faire une partie si essentielle des plaisirs publics, qu'on ne peut souffrir de spectacle où non seulement elle ne soit, mais encore où elle ne règne et n'anime toute l'action.

Dites que tout cet appareil n'entretient pas directement et par soi le feu de la convoitise ; ou que la convoitise n'est pas mauvaise, et qu'il n'y a rien qui répugne à l'honnêteté et aux bonnes mœurs dans le soin de l'entretenir ; ou que le feu n'échauffe qu'indirectement, et que pendant qu'on choisit les plus tendres expressions pour représenter la passion dont brûle un amant insensé, ce n'est que *par accident* que l'ardeur des mauvais désirs sort du milieu de ces flammes : dites que la pudeur d'une jeune fille n'est offensée que *par accident*, par tous les discours où une personne de son sexe parle de ses combats, où elle avoue sa défaite, et l'avoue à son vainqueur même, comme elle l'appelle. Ce qu'on ne voit point dans le monde, ce que celles qui succombent à cette faiblesse y cachent avec tant de soin, une jeune fille le viendra apprendre à la comédie. Elle le verra, non plus dans les hommes, à qui le monde permet tout, mais dans une fille qu'on montre comme modeste, comme pudique, comme vertueuse ; en un mot dans une héroïne : et cet aveu, dont on rougit dans le secret, est jugé digne d'être révélé au public, et d'emporter, comme une nouvelle merveille, l'applaudissement de tout le théâtre.

2. (V.) Ainsi vous n'éviterez pas son jugement, qui que vous soyez, vous qui plaidez la cause de la comédie, sous prétexte qu'elle se termine ordinairement par le mariage. Car encore que vous ôtiez en apparence à l'amour profane ce grossier et cet illicite dont on aurait honte, il en est inséparable sur le théâtre. De quelque manière que vous vouliez qu'on le tourne et qu'on le dore, dans le fond, ce sera toujours, quoi qu'on puisse dire, la concupiscence de la chair, que saint Jean défend de rendre aimable, puisqu'il défend de l'aimer. Le grossier que vous en ôtez ferait horreur, si on le montrait : et l'adresse de le cacher ne fait qu'y attirer les volontés d'une manière plus délicate, et qui n'en est que plus périlleuse lorsqu'elle paraît plus épurée. Croyez-vous, en vérité, que la subtile contagion d'un mal dangereux demande toujours un objet grossier, ou que la flamme secrète d'un cœur trop disposé à aimer, en quelque manière que ce puisse être, soit corrigée ou ralentie par l'idée du mariage que vous lui mettez devant les yeux dans vos héros et vos héroïnes amoureuses. Vous vous trompez. Il ne faudrait point nous réduire à la nécessité d'expliquer des choses auxquelles il serait bon de ne penser pas. Mais puisqu'on croit tout sauver par l'honnêteté nuptiale, il faut dire qu'elle est inutile en cette occasion. La passion ne saisit que son propre objet ; la sensualité est seule excitée ; et s'il ne fallait que le saint nom du mariage pour mettre à couvert les démonstrations de l'amour conjugal, Isaac et Rébecca n'auraient pas caché leurs jeux innocents et les témoignages mutuels de leurs pudiques tendresses. C'est pour vous dire, que le licite, loin d'empêcher son contraire, le provoque ; en un mot, ce qui vient par réflexion n'éteint pas ce que l'instinct produit ; et vous pouvez dire à coup sûr, de tout ce qui excite le sensible dans les comédies les plus honnêtes, qu'il attaque secrètement la pudeur. Que ce soit ou de plus loin ou de plus près, il n'importe ; c'est toujours là que l'on tend, par la pente du cœur humain à la corruption. On commence par se livrer aux impressions de l'amour sensuel ; le remède des réflexions ou du mariage vient trop tard : déjà le faible du cœur est attaqué, s'il n'est pas vaincu ; et l'union conjugale trop grave et trop sérieuse pour passionner un spectateur qui ne cherche que le plaisir, n'est que par façon et pour la forme dans la comédie.

3. (VIII.) Qui saurait connaître ce que c'est en l'homme qu'un certain fond de joie sensuelle, et je ne

sais quelle disposition inquiète et vague au plaisir des sens qui ne tend à rien et qui tend à tout, connaîtrait la source secrète des plus grands péchés. C'est ce que sentait saint Augustin au commencement de sa jeunesse emportée, lorsqu'il disait : « Je n'aimais pas encore ; mais j'aimais à aimer » : il cherchait, continue-t-il, quelque piège, où il prît et où il fut pris : et il trouvait ennuyeuse et insupportable une vie où il n'y eut point de ces lacets : *Viam sine muscipulis*. Tout en est semé dans le monde : il fut pris, selon son souhait ; et c'est alors qu'il fut enivré du plaisir de la comédie, où il trouvait « l'image de ses misères, l'amorce et la nourriture de son feu ». Son exemple et sa doctrine nous apprennent à quoi est propre la comédie : combien elle sert à entretenir ces secrètes dispositions du cœur humain, soit qu'il ait déjà enfanté l'amour sensuel, soit que ce mauvais fruit ne soit pas encore éclos.

Selon la doctrine de saint Augustin, cette malignité de la concupiscence se répand dans l'homme tout entier. Elle court, pour ainsi parler, dans toutes les veines, et pénètre jusqu'à la moelle des os. C'est une racine envenimée qui étend ses branches par tous les sens : l'ouïe, les yeux, et tout ce qui est capable de plaisir en ressent l'effet : les sens se prêtent la main mutuellement : le plaisir de l'un attire et fomenté celui de l'autre : et il se fait de leur union un enchaînement qui nous entraîne dans l'abîme du mal. Il faut, dit saint Augustin, distinguer dans l'opération de nos sens la nécessité, l'utilité, la vivacité du sentiment, et enfin l'attachement au plaisir sensible : *libido sentiendi*. De ces quatre qualités des sens, les trois premières sont l'ouvrage du Créateur : la nécessité du sentiment se fait remarquer dans les objets qui frappent nos sens à chaque moment : on en éprouve l'utilité, dit saint Augustin, particulièrement dans le goût, qui facilite le choix des aliments et en prépare la digestion : la vivacité des sens est la même chose que la promptitude de leur action et la subtilité de leurs organes. Ces trois qualités ont Dieu pour auteur : mais c'est au milieu de cet ouvrage de Dieu, que l'attache forcée au plaisir sensible et son attrait indomptable, c'est-à-dire la concupiscence introduite par le péché, établit son siège. C'est celle-là, dit saint Augustin, qui est l'ennemie de la sagesse, la source de la corruption, la mort des vertus : les cinq sens sont cinq ouvertures par où elle prend son cours sur ses objets, et par où elle en reçoit les impressions : mais ce Père a démontré qu'elle est la même

partout, parce que c'est partout le même attrait du plaisir, la même indocilité des sens, la même captivité et la même attache du cœur aux objets sensibles. Par quelque endroit que vous le frappiez, tout s'en ressent. Le spectacle saisit les yeux ; les tendres discours, les chants passionnés, pénètrent le cœur et les oreilles. Quelquefois la corruption vient à grands flots : quelquefois elle s'insinue comme goutte à goutte : à la fin, on n'en est pas moins submergé. On a le mal dans le sang et dans les entrailles avant qu'il n'éclate par la fièvre. En s'affaiblissant peu à peu, on se met en un danger évident de tomber avant qu'on tombe ; et ce grand affaiblissement est déjà un commencement de chute.

Si l'on ne connaît de maux aux hommes que ceux qu'ils sentent et qu'ils confessent, on est trop mauvais médecin de leurs maladies. Dans les âmes, comme dans les corps, il y en a qu'on ne sent pas encore, parce qu'elles ne sont pas déclarées, et d'autres qu'on ne sent plus, parce qu'elles ont tourné en habitude, ou bien qu'elles sont extrêmes, et tiennent déjà quelque chose de la mort, où l'on ne sent rien.

4. (XI.) *Si on a raison d'alléguer les lois en faveur de la comédie.* L'auteur, pour ne rien omettre, appelle enfin les lois à son secours ; et, dit-il, si la comédie était si mauvaise, on ne la tolérerait pas, on ne la fréquenterait pas ; sans songer que saint Thomas, dont il abuse, a décidé que les lois humaines ne sont pas tenues à réprimer tous les maux, mais seulement ceux qui attaquent directement la société.

5. (XII.) Ils blâment dans les jeux et dans les théâtres, l'inutilité, la prodigieuse dissipation, le trouble, la commotion de l'esprit peu convenable à un chrétien, dont le cœur est le sanctuaire de la paix ; ils y blâment les passions excitées, la vanité, la parure, les grands ornements, qu'ils mettent au rang des pompes que nous avons abjurées par le baptême, le désir de voir et d'être vu, la malheureuse rencontre des yeux qui se cherchent les uns les autres, la trop grande occupation à des choses vaines, les éclats de rire qui font oublier et la présence de Dieu et le compte qu'il faut rendre de ses moindres actions et de ses moindres paroles ; et enfin tout le sérieux de la vie chrétienne. Dites que les Pères ne blâment pas toutes ces choses et tout cet amas de périls que les théâtres réunissent ; dites qu'ils n'y blâment pas

même les choses honnêtes, qui enveloppent le mal et lui servent d'introducteur : dites que saint Augustin n'a pas déploré dans les comédies ce jeu des passions et l'expression contagieuse de nos maladies, et ces larmes que nous arrache l'image de nos passions si vivement réveillées, et toute cette illusion qu'il appelle une misérable folie. Parmi ces commotions où consiste tout le plaisir de la comédie, qui peut élever son cœur à Dieu ? qui ose lui dire qu'il est là pour l'amour de lui et pour lui plaire ? qui ne craint pas, dans ces folles joies et dans ces folles douleurs, d'étouffer en soi l'esprit de prière, et d'interrompre cet exercice, qui, selon la parole de Jésus-Christ, doit être perpétuel dans un chrétien, du moins en désir et dans la préparation du cœur ?

6. (XIII.) Il suffit d'avoir observé ce qu'il y a de malignité spéciale dans les assemblées, où comme on veut contenter la multitude, dont la plus grande partie est livrée aux sens, on se propose toujours d'en flatter les inclinations par quelques endroits : tout le théâtre applaudit quand on les trouve ; et on se fait comme un point d'honneur de sentir ce qui doit toucher, et on croirait troubler la fête, si on n'était enchanté avec toute la compagnie. Ainsi, outre les autres inconvénients des assemblées de plaisir, on s'excite et on s'autorise, pour ainsi dire, les uns les autres par le concours des acclamations et des applaudissements, et l'air même qu'on y respire est plus malin.

7. (XVII.) Que les femmes ne montaient pas sur l'ancien théâtre. — Au reste, les pièces dramatiques des anciens, qu'on veut faire plus licencieuses que les nôtres, et qui l'étaient en effet jusqu'aux derniers excès dans le comique, étaient exemptes du moins de cette indécence qu'on voit parmi nous, d'introduire des femmes sur le théâtre. Les païens mêmes croyaient qu'un sexe consacré à la pudeur, ne devait pas ainsi se livrer au public, et que c'était là une espèce de prostitution. Ce fut aussi à Platon une des raisons de condamner le théâtre en général ; parce que la coutume régulièrement ne permettant pas d'y produire les femmes, leurs personnages étaient représentés par des hommes, qui devaient par conséquent, non seulement prendre l'habit et la figure, mais encore exprimer les cris, les emportements et les faiblesses de ce sexe : ce que ce philosophe trouvait si indigne, qu'il ne lui eût fallu que cette raison pour condamner la comédie.

8. (XVIII.) La jeunesse et même l'enfance durent longtemps parmi les hommes : ou plutôt on ne s'en défait jamais entièrement ; quel fruit, après tout, peut-on se promettre de la pitié ou de la crainte qu'on inspire pour les malheurs des héros, si ce n'est de rendre à la fin le cœur humain plus sensible aux objets de ses passions ?

9. (XIX.) C'est encore un nouveau motif à ce philosophe pour bannir de sa République les poètes comiques, tragiques, épiques, sans épargner ce divin Homère, comme ils l'appelaient, dont les sentences paraissaient alors inspirées : cependant Platon les chassait tous, à cause que ne songeant qu'à plaire, ils étalent également les bonnes et les mauvaises maximes ; et que sans se soucier de la vérité, qui est simple et une, ils ne travaillent qu'à flatter le goût et la passion dont la nature est compliquée et variable.

Saint Jean crie à tous les fidèles et à tous les âges : « Je vous écris, pères, et à vous, vieillards ; je vous écris, jeunes gens ; je vous écris, enfants ; chrétiens, tant que vous êtes, n'aimez point le monde ; car tout y est ou concupiscence de la chair, ou concupiscence des yeux, ou orgueil de la vie. » Dans ces paroles, et le monde, et le théâtre qui en est l'image, sont également réprouvés : c'est le monde avec tous ces charmes et toutes ses pompes, qu'on représente dans les comédies. Ainsi, comme dans le monde, tout y est sensualité, curiosité, ostentation, orgueil ; et on y fait aimer toutes ces choses, puisqu'on ne songe qu'à y faire trouver du plaisir.

10. (XXV.) Enfin en sixième lieu, encore que saint Thomas spéculativement et en général ait mis ici l'art des baladins ou des comédiens, ou en quelque sorte qu'on veuille traduire ce mot *histrion*, au rang des arts innocents, ailleurs, où il en regarde l'usage ordinaire, il le compte parmi les arts infâmes, et le gain qui en revient, parmi les gains illicites et honteux ; « tels que sont, dit-il, le gain qui provient de la prostitution et du métier d'histrion : *quaedam dicuntur maleacquisita, quia acquiruntur ex turpi causâ, sicut de meretricio et histrionatu et aliis hujusmodi* ». Il n'apporte ni limitation ni tempérament à ses expressions, ni à l'horreur qu'il attire à cet infâme exercice.

12. (XXXV.) C'est pourquoi on trouve ordinairement dans les canons, ces quatre mots unis ensemble : *ludicra*,

jocularia, turpia, obscoena : les discours plaisants, les discours bouffons, les discours malhonnêtes, les discours sales : non que ces choses soient toujours mêlées ; mais à cause qu'elles se suivent si naturellement et qu'elles ont tant d'affinité, que c'est une vaine entreprise de les vouloir séparer. C'est pourquoi il ne faut pas espérer de rien faire de régulier de la comédie, parce que celles qui entreprennent de traiter les grandes passions, veulent remuer les plus dangereuses, à cause qu'elles sont aussi les plus agréables ; et que celles dont le dessein est de faire rire, qui pourraient être, ce semble, les moins vicieuses, outre l'indécence de ce caractère dans un chrétien, attirent trop facilement le licencieux, que les gens du monde, quelque modérés qu'ils paraissent, aiment mieux ordinairement qu'on leur enveloppe, que de le supprimer entièrement.

Jésus-Christ n'est pas pour cela demeuré sans agrément : « tout le monde était en admiration des paroles de grâce qui sortaient de sa bouche » : et non seulement ses apôtres lui disaient : « Maître, à qui irons-nous ? vous avez des paroles de vie éternelle » ; mais encore ceux qui étaient venus pour se saisir de sa personne, répondaient aux pharisiens, qui leur en avaient donné l'ordre : « Jamais homme n'a parlé comme cet homme. » Il parle néanmoins encore avec une tout autre douceur, lorsqu'il se fait entendre dans le cœur, et qu'il y fait sentir ce feu céleste dont David était transporté en prononçant ces paroles : « Le feu s'allumera dans ma méditation. » C'est de là que naît dans les âmes pieuses, par la consolation du Saint-Esprit, l'effusion d'une joie divine ; un plaisir sublime que le monde ne peut entendre, par le mépris de celui qui flatte les sens ; un inaltérable repos dans la paix de la conscience, et dans la douce espérance de posséder Dieu : nul récit, nulle musique, nul chant ne tient devant ce plaisir : s'il faut pour nous émouvoir, des spectacles, du sang répandu, de l'amour, que peut-on voir de plus beau ni de plus touchant que la mort sanglante de Jésus-Christ et de ses martyrs ; que ses conquêtes par toute la terre et le règne de sa vérité dans les cœurs ; que les flèches dont il les perce ; et que les chastes soupirs de son Église, et des âmes qu'il a gagnées, et qui courent après ses parfums ? Il ne faudrait donc que goûter ces douceurs célestes, et cette manne cachée, pour fermer à jamais le théâtre, et faire dire à toute âme, vraiment chrétienne : *les pécheurs*, ceux qui aiment le monde, *me racontent des fables*, des mensonges et des

inventions de leur esprit : ou comme lisent les Septante : « ils me racontent, ils me proposent des plaisirs ; mais il n'y a rien qui ressemble à votre loi » : elle seule remplit les cœurs d'une joie qui, fondée sur la vérité, dure toujours.

Texte admirablement clair : Rien de plus net et de plus tranché que la position de Bossuet vis-à-vis du théâtre³. Rien de plus contraignant que sa progression.

Cependant, il nous faut avant toute chose écarter ce qui est, dans l'argumentation de Bossuet, lié aux circonstances, bien qu'organiquement partie de son propos : *les Maximes* sont en effet une réfutation de la *Lettre* de Caffaro, et, conformément aux habitudes de pensée fondamentales de l'Église catholique, un effort pour rétablir l'*auctoritas* correcte. Le danger n'était pas tant qu'on tolère que les fidèles assistent aux représentations théâtrales, — puisque l'Église n'admet rien tant que la faiblesse humaine — mais que la défense de la comédie soit présentée comme une légitimation, c'est-à-dire un recours à l'*auctoritas* des « saints Pères ou des Docteurs qui les ont suivis ». Le texte de Bossuet se présente donc de la façon suivante :

1. Un résumé de la doctrine proposée par Caffaro, qui tend à ramasser en formules scandaleuses les propositions du théatin, présenté sous la forme d'une sorte de défi : ou bien vous niez les conséquences logiques de ce que vous avancez, ou bien il vous faut dire ceci, qui est scandaleux (v. 1, 57 à 65). En face donc d'une doctrine laxiste qui admettait le théâtre dans les marges de la vie chrétienne, Bossuet va au contraire tracer des frontières très nettes, avec le moins de « flou » possible.
2. Une doctrine intransigeante et totalitaire, qui délimite trois cercles concentriques de danger croissant : la tragé-

3. Est-il besoin de rappeler que, conformément à l'usage du XVIII^e siècle, le mot *comédie* est pris par Bossuet au sens moderne de théâtre ? Non qu'on ne puisse déceler un glissement : le plus gros scandale vient bien de la comédie (au sens moderne) et de Molière.

die latine des Jésuites d'abord, qui est presque tolérable⁴, la tragédie antique, plus « grave » que la tragédie moderne, la tragédie et la comédie modernes.

3. Un recours aux autorités invoquées par Caffaro pour prouver qu'elles n'ont pas du tout dit ce que Caffaro voudrait leur faire dire, et à d'autres, que Bossuet lui-même convoque. De fait, il est clair que c'est à ce concile d'autorités que Bossuet attache l'importance la plus grande. De Platon et Aristote à saint Basile, leurs opinions occupent les deux tiers des *Maximes*, soit les chapitres XII à XXXIV.

Ce qui nous occupera ici sera la doctrine elle-même, pour y faire ressortir comment Bossuet perçoit ce danger du théâtre au niveau de la définition de l'homme : c'est moins dans le contenu (les passions) que Bossuet voit le danger, que

4. « Après tout, j'avouerai sans peine, qu'après s'être longtemps élevé contre les spectacles, et en particulier contre le théâtre, il vint un temps dans l'Église qu'on espéra de le pouvoir réduire à quelque chose d'honnête ou de supportable, et par là d'apporter quelque remède à la manie du peuple envers ces dangereux amusements. Mais on connut bientôt que le plaisant et le facétieux touche de trop près au licencieux, pour en être entièrement séparé. Ce n'est pas qu'en métaphysique, cette séparation soit absolument impossible, ou, comme parle l'École, qu'elle implique contradiction : disons plus, on voit en effet des représentations innocentes ; qui sera assez rigoureux pour condamner dans les collèges celles d'une jeunesse réglée à qui ses maîtres proposent de tels exercices pour leur aider à former ou leur style ou leur action, et en tout cas leur donner surtout à la fin de leur année quelque honnête relâchement ? Et néanmoins voici ce que dit sur ce sujet une savante compagnie qui s'est dévouée avec tant de zèle et de succès à l'instruction de la jeunesse : « Que les tragédies et les comédies, qui ne doivent être faites qu'en latin, et dont l'usage doit être très rare, aient un sujet saint et pieux : que les intermèdes des actes soient tous latins, et n'aient rien qui s'éloigne de la bienséance, et qu'on n'y introduise aucun personnage de femme ni jamais l'habit de ce sexe. » En passant, on trouve cent traits de cette sagesse dans les règlements de ce vénérable institut : et on voit en particulier, sur le sujet des pièces de théâtre, qu'avec toutes les précautions qu'on y apporte pour éloigner tous les abus de semblables représentations, le meilleur est, après tout, qu'elles soient très rares. Que si, sous les yeux et la discipline de maîtres pieux, on a tant de peine à régler le théâtre, que sera-ce dans la licence d'une troupe de comédiens, qui n'ont point de règle que celles de leur profit et du plaisir des spectateurs ? » (*Maximes* XXXV, in *O.C.*, p. 109).

dans la représentation même de ces passions, par l'effet d'*auctoritas* que produit dans des esprits faibles le spectacle de leurs propres passions mille fois réfléchi dans les yeux des autres spectateurs. Ainsi est usurpée la place de Celui qui devait donner sens à l'homme. La méditation de Bossuet est une réflexion sur la réflexion, et, disons le tout de suite, sur l'identification et l'identité.

On voit ce qu'a de mutilant l'élimination que nous avons faite de tout ce qui est recours à l'autorité des Pères et des docteurs ; la démarche est prouvée en démarchant : toute la partie sur les Pères est la pratique de la théorie énoncée simultanément.

Le chemin le plus sûr pour suivre le développement de l'argumentation de Bossuet est peut-être de se laisser guider par la métaphore rectrice. Cette métaphore, elle-même cautionnée par l'autorité de saint Augustin, est celle de la maladie. Nous pourrions ainsi distinguer une étude de la *maladie* (les résultats du théâtre dans l'individu), et une étude de la *contagion* (1, 194-195).

I. LA MALADIE

Qu'est-ce donc que le spectacle théâtral ?

... on y voit, on y sent l'image, l'attrait, la pâture de ses passions et cela, dit le même saint, qu'est-ce autre chose qu'une déplorable maladie de notre cœur ? (1, 36-37).

Encore une fois, il ne s'agit pas seulement de la concupiscence, mais aussi de la peur

... que veut Corneille dans son *Cid*, sinon qu'on aime Chimène, qu'on l'adore avec Rodrigue, qu'on tremble avec lui, lorsqu'il espère de la posséder ? (1, 8-9).

et de toutes les passions qui, on le sait, ont leur cause dans le corps :

Tous ces troubles sont l'effet d'un corps agité et d'un sang ému, qui envoie à la tête de tristes vapeurs, c'est pourquoi ces agitations, tant celles des passions que celles des songes, se trouvent dans toute chair, depuis l'homme

jusqu'à la bête. (Bossuet, *Traité de la concupiscence*, O.C., p. 550).

Elles sont une *émotion*, un mouvement induit dans le corps par mimétisme :

« de vrais mouvements, qui mettent en feu tout le parterre et toutes les loges ».

En cela, Bossuet est parfaitement d'accord avec la doctrine classique des effets du théâtre sur le spectateur, qui se garde bien d'essayer de produire l'émotion par ce que nous appellerions le réalisme seul : ainsi Chapelain, pour rendre « présents et comme vrais » les objets proposés aux spectateurs préconise que l'on accorde une grande attention aux paroles, aux « habits convenables au rôle », à « l'énergie de la représentation », à la « démarche pleine d'art », à la « prononciation harmonieuse », y ajoutant même les « danses et gesticulations énergiques » et la musique⁵. On voit donc que la production de l'émotion du spectateur au théâtre se sert de l'énergie que le théâtre fournit au spectateur « de trop », pour que celui-ci l'utilise à produire en lui du mouvement : l'effet de vrai lui-même est illusion ; mise en mouvement, la passion produit la vérité de son objet. Nous ne sommes pas émus seulement par la vraisemblance, par une superposition que nous constatons possible du représenté et du référentiel ; c'est notre mouvement que nous investissons, « figeons » en vraisemblance, pour (ensuite) en tirer la jouissance de l'identification. Le réalisme du décor, des vêtements, etc., n'est là que pour rendre la décharge possible, pour laisser à l'objet *factice* d'une passion réelle (puisque indistinguishable du mouvement) dans le spectateur un minimum de « conductivité ». Bossuet le dit très bien : l'objet (« la pâture », la passion étant appétit animal) de la passion, c'est l'*image* : « l'image, l'attrait, la pâture de ses passions ». Dans le moment cathartique, le spectateur pourra alors perdre l'énergie qui lui a été donnée gratuitement, « pour rien », puisque le personnage théâtral doté du corps de l'acteur, vers lequel il dirige cette passion, est dans la réalité de la représen-

5. J. Chapelain, « Lettre sur la règle des vingt-quatre heures », dans *Opuscles critiques*, Paris, Droz, 1936, p. 114-126.

tation tout à fait inadéquat à la passion que le spectateur a produite en lui-même à partir de la représentation — c'est-à-dire le personnage — *plus* l'énergie transmise par les divers mouvements adventices : la musique, la danse, la diction et les gestes. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le passage où Bossuet insiste sur la vérité du théâtre en face de la « sécheresse » de la peinture :

Si les peintures immodestes ramènent naturellement à l'esprit ce qu'elles expriment, et que pour cette raison on en condamne l'usage, parce qu'on ne les goûte jamais autant qu'une main habile l'a voulu, sans entrer dans l'esprit de l'ouvrier, et sans se mettre en quelque façon dans l'état qu'il a voulu peindre ; combien plus sera-t-on touché des expressions du théâtre, où tout paraît effectif ; où ce ne sont point des traits morts et des couleurs sèches qui agissent, mais des personnages vivants, de vrais yeux, ou ardents, ou tendres et plongés dans la passion ; de vraies larmes dans les acteurs, qui en attirent d'aussi véritables dans ceux qui regardent ; enfin de vrais mouvements, qui mettent en feu tout le parterre et toutes les loges : et tout cela, dites-vous, n'émeut qu'indirectement, et n'excite que par accident les passions ? (1, 46 à 56).

Toute la différence est dans la chaleur moite (vs « traits morts » et « couleurs sèches ») de la chair, dans la possibilité du mouvement, chaleur et mouvement étant pratiquement identiques pour l'Antiquité et le classicisme français, définition de la vie.

Ainsi Bossuet ne dévie en rien dans sa présentation du théâtre des conceptions de son époque sur la production de la *catharsis* ; et si, avec les doctrinaires classiques, on admet que le but du théâtre est cette *catharsis*, il faut bien tomber avec lui d'accord que

il est direct	d'exciter	(1, 5)
essentiel à la comédie	d'émouvoir	(1, 30 et 55)
naturel	de peindre	(1, 27)
	les passions	

On ne peint pas une passion comme on peint une nature morte ; il y faut toute la différence du mouvement, qu'on ne

peint pas : on l'émeut, on l'excite (qu'il faut bien prendre dans le sens de *excitare* et *emouere*). Une théorie de la vraisemblance qui ne tient compte que du vraisemblable « sur scène » offert aux yeux et aux oreilles seuls, une sémiotique pour tout dire, ne saurait rendre compte de la production du vraisemblable qui passe du côté de la jouissance et relève ainsi d'une énergétique :

... peindre les passions d'une manière qui en fasse goûter le plaisir (1, 27).

Mais ceci, c'est la vérité que nous pouvons lire dans les ouvrages qui traitent du théâtre. Pour l'évêque, le problème est celui de l'intériorité du spectateur chrétien, qui reste libre et donc en danger. Si le théâtre est producteur d'illusion (correspondant dans le domaine de la connaissance à la maladie dans le domaine du corps), il faut donner de cette illusion la description et l'étiologie.

Or, précisément parce que la passion est de l'ordre du mouvement, elle est inconnaissable, insaisissable dans ses causes. La relation entre la passion et ce qu'il faut bien appeler le corps, est tout à fait semblable à la relation que Freud établit entre le symptôme ou le fantasme et l'inconscient. La passion est chez Bossuet une manifestation d'un inconnaissable qui reste toujours à l'état de puissance dont elle est l'acte :

Qui saurait connaître ce que c'est en l'homme qu'un certain fond de joie sensuelle, et je ne sais quelle disposition inquiète et vague au plaisir des sens qui ne tend à rien et qui tend à tout, connaîtrait la source secrète des plus grands péchés (1, 126 à 129).

Soulignons à gros traits :

- inquiète et vague : en mouvement, mais non orientée
- « Qui saurait connaître » est repris exactement par « je ne sais quelle ». Ce *je* de l'ignorance nous indique bien le Qui : c'est Dieu. Dans l'univers chrétien, la connaissance ne fait jamais défaut ; elle est simplement inaccessible à la créature. Ici Bossuet reprend bien saint Augustin, désarmé devant le mystère qu'est le surgissement du plaisir dans le mal

Quis exaperit istam tortuosissimam et implicatissimam nodositatem ? Foeda est ; nolo in eam intendere, nolo eam uidere. Te uolo, iustitia et innocentia, pulchra et decora honestis luminibus et insatiabili satietate. Quies est apud te ualde et uita inperturbabilis. Qui intrat in te, intrat in gaudium domini sui et non timebit et habebit se optime in optimo. Defluxi abs te ego et erravi, deus meus, nimis deuius ab stabilitate tua in adulescentia et factus sum mihi regio egestatis⁶ (Confessions II, x).

ou la douleur de perdre un ami :

Possumne audire abs te, qui veritas es, et admovere aurem cordis mei ori tuo, ut dicas mihi, cur fletus dulcis sit miseris⁷ ? (Confessions IV, v).

Qui ne voit aussi (puisqu'à Dieu nous avons substitué le consensus) que Bossuet triche déjà, qu'il a cette connaissance que saint Augustin ne pouvait formuler que de deux manières : le questionnement, et l'extase, que la psychanalyse nommerait identification primaire :

... quid sum, cum mihi bene est, nisi sugens lac tuum aut fruens te cibo, qui non corrumpitur⁸ (Confessions IV, i).

6. Qui saurait débrouiller des complications à ce point tortueuses et inextricables ? À cette honte-là je ne veux plus penser, je ne veux plus la voir. C'est toi que je veux, Justice, Innocence, belle et prestigieuse de ton pur éclat, et qui réserve des jouissances dont on ne se rassasie pas. Au près de toi, paix profonde, vie sans trouble. Celui qui entre en toi « entre dans la joie de son Seigneur », il sera sans crainte et demeurera souverainement bien dans le bien souverain. J'ai déserté loin de vous. J'ai erré, mon Dieu, trop loin de votre appui, dans mon adolescence, et je suis devenu pour moi-même « une région de disette ».

Je donne ici la traduction de P. de Labriolle (« les Belles Lettres », Paris, 1961, p. 42), dont on peut regretter qu'il préfère la clarté syntaxique à la simple transposition des audacieuses brusqueries de la prose augustinienne : en particulier, la phrase commençant par *Te uolo...* perd l'illogisme (?) de ses trois doubles constructions, qu'il est difficile de faire strictement correspondre ; cette phrase perd aussi l'expression extrêmement suggestive de la constitution du sujet : *insatiabili satietate*. Le lecteur pourra cependant, à partir de cette traduction, reconstruire s'il le veut son propre texte.

7. « Puis-je, approchant de votre bouche l'oreille de mon cœur, apprendre de vous, qui êtes la vérité, pourquoi les larmes sont douces aux malheureux ? »

8. « Et que suis-je, dans mes meilleurs moments, qu'un être allaité de votre lait, et qui se repaît de vous incorruptible nourriture ? »

C'est cette identification à Dieu, sous forme du savoir dénié (... je ne sais quelle), occultée chez Bossuet, qui est l'une des explications que l'on pourra chercher plus tard de son opposition au théâtre.

La maladie donc n'est donc pas saisissable dans ses causes. Nous ne pourrions faire que la description de ses symptômes : le principal en est le plaisir, ou plutôt une sorte de contentement, d'ignorance de la maladie même qui ressemble à une psychose, qui permet l'abandon au plaisir. Car l'une des caractéristiques de ce mal (et l'un des symptômes), c'est qu'il se suffit à lui-même : « La passion ne saisit que son propre objet » (1, 112). C'est dans cette réflexivité, que se saisit le propre de la passion, comme l'enseigne saint Augustin cité immédiatement après : « Je n'aimais pas encore, mais j'aimais à aimer » (1, 131). On pourrait parler d'abandon de la relation d'objet⁹, si pour Bossuet ce n'était pas justement la captation par l'objet qui constitue la maladie : « ... la concupiscence... est la captivité et l'... attache du cœur aux objets sensibles » (1, 161-162). Ainsi la passion se définit par l'oubli de Dieu et l'attachement au monde, et cet attachement apparaît comme la capture de la passion dans un circuit où le corps (la créature) éprouve du plaisir à se saisir elle-même dans le tourniquet des

9. Nous ne pouvons oublier que *l'univers* de Bossuet est ordonné par les fins, et que donc *tout* dans le monde ne fait que répéter la chute et la concupiscence. Dans cette mesure exacte, la passion prenant dans le monde un objet ne fait que se retrouver elle-même, créature rencontrant la créature, péché se nourrissant de lui-même. Ainsi tout choix d'objet se constitue sur l'oubli de la fin, et ressemble à un investissement narcissique, dans la mesure où celui-ci serait génétiquement antérieur (chez Bossuet, appartenant à l'espèce plutôt qu'au genre, animal plutôt qu'humain) à la relation d'objet, et constitutif du moi (voir Laplanche, *Vie et mort en psychanalyse*, p. 11e s.). On doit donc rendre les sens suivants à la citation : « La passion ne saisit que son propre objet » : 1. L'usage du ^{xx}e siècle a inversé dans ce cas l'ordre de l'adjectif et du nom. Traduire : son objet propre, indiquant ainsi entre la passion et son objet une adéquation semblable à celle qui, dans la théorie de la connaissance de l'époque, met en rapport ce qui est connu et ce qui se connaît ; 2. Le propre de la passion est discernable dans cette adéquation même : elle est du monde et s'en satisfait ; 3. On peut aussi lire deux substantifs : « La passion ne saisit que son propre, objet » : narcissisme, mais constitution simultanée du moi.

plaisirs. La maladie en vient à totaliser la créature, à la créer en quelque sorte, ou plutôt une sorte de double *malin* : «... cette malignité de la concupiscence se répand dans l'homme tout entier » (1, 139-169).

Ainsi le plaisir naît en quelque sorte de cette rencontre constamment renouvelée du même : tout (je) me fait(s) plaisir, chacun de mes sens y concourt, le plaisir né de l'un de mes cinq sens ne fait que se confirmer et se renforcer par le plaisir venu d'un autre, rien ne me dit que je suis en train de me perdre. Péché, psychose ; mais aussi description horrifiée, anticipation, par le déni, du sensualisme. C'est ici que nous pouvons saisir comment le sujet est advenu à toute une partie de la philosophie occidentale et moderne : par l'horreur, le déni, le non-être.

Ce double diabolique (*malin*) qui s'*anime* — car le plaisir en est l'âme (c'est-à-dire ce qui rend compte de son fonctionnement) — dans le délire soigneusement ménagé — comme au théâtre — de Bossuet, c'est la créature pleine de soi, qui aurait accédé à l'identité sans passer par le manque, l'*egestas* augustinienne.

L'identité, c'est le manque de manque.

Il faut bien voir que pour une pensée comme celle de Bossuet, le scandale de l'autonomie de la créature (créée « libre » par le plaisir¹⁰, n'est pas seulement de l'ordre de la prescription et de la transgression. Elle est illusion (« passions flatteuses » - 1, 30, « illusion » - 1, 196, « misérables folies » - 1, 196), erreur philosophique. Car si la passion est de l'ordre du mouvement, c'est-à-dire du changeant, du divers et du multiple, d'où acquerrait-elle cette unité, cette identité qui l'érigerait en quelque chose comme un sujet ; d'où sinon du manque, de sa soumission à « la vérité, qui est simple et une », alors que « la passion (est de) nature compliquée et variable » (1, 235) ?

10. On aura reconnu la pensée des libertins — ceux du xvii^e siècle.

Encore saint Augustin :

Quis exaperit istam tortuosissimam et implicatissimam nodositatem (Confessions, II, x).

déjà Phèdre :

Et Phèdre au labyrinthe avec vous descendue
Se serait avec vous retrouvée ou perdue.

C'est ce qui se passe dans cette tragédie fantasmée par Bossuet, comme dans *Athalie* ou *Phèdre* : le mal est sur le point de se *constituer*, le monde va s'arroger la plénitude, et la répétition du même donner naissance à la folie béate du plaisir.

On mesure le danger que faisait courir le manichéisme jadis professé puis combattu par le maître de Bossuet : constituer le mal en substance (même en gardant la multiplicité sous le nom de Dyade) c'est ouvrir la possibilité de le voir prétendre à l'égalité avec l'un et le simple, c'est ouvrir la possibilité du tragique.

Par la grâce de Dieu, le théâtre contient en quelque sorte son propre remède ; ou plutôt, par une miraculeuse coïncidence, il se trouve que la Vérité ne se dit pas, mais se manifeste, paraît, dans la présence de l'extase ou sur le théâtre même, maintenant à double fond : Joas « paraissant » à l'acte V, théâtre dans le théâtre¹¹, lanterne des coupes baroques, et même, enfin, l'autorité de l'Église se faisant reconnaître dans les *Maximes et Réflexions*, nimbant par derrière Bossuet s'avancant en public.

Ainsi toute représentation qui se donne comme complète, adéquate, est mensonge, erreur, séduction. Dès que nous ordon-

11. Les indications de régie (extrêmement rares on le sait dans le théâtre classique) de la scène 5 de l'acte V d'*Athalie* mériteraient tout un commentaire. Qu'on se reporte au texte de Racine. Je ne donne que les indications de régie, éloquentes en elles-mêmes. Dans l'indication des personnages en scène : « Joas, caché derrière le rideau ». Plus loin : « Le rideau se tire ». Plus loin : « Ici le fond du théâtre s'ouvre. On voit le dedans du temple ; et les lévites armés » — défenseurs de Joas — « sortent de tous côtés sur la scène ». Plus loin : « Abner, se jetant aux genoux de Joas. » On ne peut dire mieux l'efficacité du dévoilement de la vérité.

nous le monde en image, celle-ci se creuse d'un manque, d'une ouverture qui aspire la créature le long de sa fin dernière. La maladie, c'est d'être passé de l'Univers du *télos* au monde de l'objet. L'histoire de la philosophie nous apprend que c'est bien ce qui s'est passé ; ce qu'on peut saisir chez Bossuet, c'est que le sujet (celui qui s'établit dans la relation sujet/objet) est d'abord apparu comme le non-être, le cauchemar de l'ordre. Pourtant, dans ces *Maximes*, il y a plus.

II. LA CONTAGION

Nous voici donc au monde, dans le monde du péché, dans son concentré même, son image, son essence : le théâtre. La créature, émue par tous les artifices du jeu scénique, s'identifie au personnage en scène, et la passion, débordant largement l'objet qui lui est présenté, jouit de sa propre complétude et d'être en quelque sorte cause de soi. La *catharsis* même ne saurait excuser cette production gratuite de passion, puisqu'elle est toujours *catharsis* de *passions* et que c'est elle qui transforme la décharge en identité. L'identification au personnage en scène se fait sur une plus-value d'énergie dépensée en prime de vraisemblable, par une décision occultée que le monde est adéquat à sa représentation.

Voici donc que mes semblables gagnent aussi leur statut d'autre. Dans le monde, celui de Bossuet, tout ce qui est de l'ordre de la concupiscence doit être contrôlé par la *pudeur*, c'est-à-dire par le maintien du désir à l'intérieur de l'individu, dans le règne du divers, le secret de ce désir n'accédant au discours que dans la confession comme honte, négatif, oubli déjà qui fonde l'élévation vers Dieu :

Je vous prie, que fait un acteur, lorsqu'il veut jouer naturellement une passion, que de rappeler autant qu'il peut celles qu'il a ressenties, et que s'il était chrétien, il aurait tellement noyées dans les larmes de la pénitence, qu'elles ne reviendraient jamais à son esprit, ou n'y reviendraient qu'avec horreur... (1, 66-71).

Ainsi la passion ne peut fonder une « nature humaine », puisque le seul lieu d'où elle se dise la nie, et que la seule unité possible de l'Homme se trouve en Dieu, qui est l'Un. La

confession contrôle donc en somme l'accession au sens, et s'assure que la communication de passion à passion ne puisse se faire qu'à travers tout le circuit par l'Un, dans la négation. Et voici que le théâtre court-circuite cette production du sens : la honte individuelle (c'est pour Bossuet une tautologie) se produit en public. C'est exactement le désir en public, la prostitution — dont il faut bien voir qu'elle n'est pas métaphore lorsque appliquée au théâtre dans la pensée des rigoristes comme Bossuet, et dont on peut comprendre qu'elle justifie l'excommunication des acteurs — et surtout des actrices. Quel besoin en effet peut-on se dire, de l'Église, quand on a le théâtre et le bordel ? Et Bossuet de frémir : en effet, quel besoin le péché a-t-il de l'Église quand le théâtre par l'intermédiaire de l'identification accompagnée de plaisir aux héros de théâtre, va produire la reconnaissance de l'autre, de mes semblables, dans la même passion ? Qu'advient-il lorsque les signes de la passion, les larmes dans les yeux de mes voisin(e)s dans le public, je puis les reconnaître à coup sûr comme signes non trompeurs d'une passion ? Tout ce qui auparavant me disait ma honte (les larmes) et ne créait en face de moi que le confesseur, me dit maintenant une sorte d'âme commune (unanimité), une unité gagnée par la seule réflexion, dans l'autre, des signes que j'émetts. Ce qui garantit la véracité des signes, c'est la représentation à laquelle nous assistons ensemble. Voici l'Homme, illusion créée dans le public par l'illusion sur scène. Depuis longtemps l'Église avait interdit le théâtre. On nous explique cette interdiction par le fait, entre autres, que l'acteur sur scène ferait une parodie de la création divine en donnant vie, en animant un personnage. La création à laquelle le théâtre prête son souffle — ô Claudel — est bien plus menaçante : il ne s'agit de rien moins que l'Homme, le sujet ; pour saisir cette naissance illégitime, il n'est que de faire attention aux poids des mots de Bossuet (lettres et chiffres renvoient au commentaire qui suit la citation) :

Il suffit d'avoir observé ce qu'il y a de malignité (a) spéciale dans les assemblées, où comme on (d1) veut contenter la multitude (b), dont la plus grande partie est livrée aux sens, on (d1) se propose toujours d'en flatter

les inclinations par quelques endroits : tout le théâtre applaudit quand on (d1) les trouve ; on (d2) se fait comme un point d'honneur de sentir ce qui doit toucher, et on (d2) croirait troubler la fête, si on (d2) n'était enchanté avec toute la compagnie. Ainsi, outre les autres inconvénients des assemblées de plaisir, on (d3) s'(e)excite et on (d3) s'(e)autorise, pour ainsi dire, les uns les autres par le concours des acclamations et des applaudissements, et l'air même qu'on y respire est plus malin (a) (1, 203-211).

Mot à mot :

- a) « malignité », « air malin » : diabolique, souffle de la diction, *animus* partagé, communauté illégitime, contagion.
- b) « multitude » : la foule, l'incohérence, le multiple des sens (sensuel).
- c) « tout le théâtre » : (tout le public) : ce n'est encore que le contenant de la multitude, la première forme, délimitation géographique accidentelle.
- d) « on » : le mot le plus fuyant de cette citation, dérivant de l'impersonnel au collectif, puis revenant comme négation-parodie du sujet.
 1. « on veut »... « on se propose »... « on les trouve » : un auteur, *quidam*.
 2. « on se fait un point d'honneur »... « on croirait »... « si on n'était enchanté ». Impersonnel, simple partie d'un tout (« avec toute la compagnie »), atome non différencié de la masse, à qui il faut attribuer le sentir. Ambigu, à mi-chemin entre le *il* (ce spectateur que je condamne) et le *tu* (cette faiblesse que la Charité nous prescrit de partager).
 3. Forme phonétiquement dégradée de *homo* ; l'individu déjà autonome que Bossuet ne peut pas amener tout à fait jusqu'à l'être. Ce personnage étrange s'excite et s'autorise. Récrire : « ... On s'excite et On s'autorise ». Nom presque propre de quelqu'un qui a presque un propre.

- e) « s' » : lettre-pivot, enjeu de tout le débat, glissant dans ces quelques lignes du réciproque au réfléchi. Réciproque puisque les spectateurs (ils) s'excitent « les uns les autres ». Réfléchi dans *s'autorise* (on, On).

Qui en effet s'autorise ? C'est bien le sujet qui se saisit de lui-même dans l'identification à l'autre.

Mais nous dirons encore une fois que la formule est pour Bossuet l'absurde même : nul ne peut s'autoriser. Aucune réflexion, monsieur Descartes, ne peut me donner cette augmentation d'être qu'est l'*auctoritas*¹², qui me ferait accéder au sens, unifierait la dispersion toujours mouvante du divers. Le théâtre est donc le diable, la figure constituée du mal ; mal, non pas dans ce qu'il représente, mais mal de la représentation elle-même d'une supercherie : la représentation.

Un dernier mot. Si le texte de Bossuet est pris comme exemple de la théâtralité de la pensée baroque, il est possible de voir que la *forme* créée par sainte Thérèse et l'ange dans la statue célèbre du Bernin représente la légitimité ; ce n'est que sous la flèche de l'ange que peut se dire l'acquiescement au corps de sainte Thérèse. Que le théâtre vu par Bossuet serait cette même statue d'où l'ange serait « oublié » : seul un pointillé en marquerait l'absence. Que la photographie de cette statue introduise le livre XX du *Séminaire* de Lacan, où se trouve un chapitre Du Baroque, et que tout ce que nous venons d'exposer tourne autour de l'hystérie et de l'identification sans savoir trop qu'en faire. Le lecteur aura sans doute ça et là vu les rapprochements. Mais, à faire jouer trop vite la sublimation¹³ et la conversion hystérique des mystiques et de saint Augustin, on risque de manquer ce qui peut surgir de critique dans une position (celle de Bossuet) qu'il faut bien appeler *antérieure* à celle qui est la nôtre, et où s'établit la psychanalyse. À l'immaturation originelle du petit homme correspond la *faim* fondamentale du chrétien (*egestas*) ; Bossuet le dit

12. *Augere*, augmenter. C'est l'étymologie de *auctoritas*.

13. Comme nous en avertit probablement Lacan lui-même, le *Séminaire*, XX, p. 70-71.

expressément, la vie du chrétien est une longue enfance (Extrait 9). Ce qui se constitue dans le théâtre pourrait donc se comparer à la genèse de la sexualité par étayage, perverse en ce sens qu'elle se détache des fonctions de survie (de la survie en Dieu, l'activité gérée par le *télos*) en cherchant sa satisfaction dans le gain de plaisir ¹⁴. Mais, entre la constitution du sujet par parasitage de l'élan chrétien et la décentration de celui-ci par la psychanalyse, il semble difficile de placer le discours de Bossuet sur le théâtre. Objet ou métalangage ?

14. Laplanche-Pontalis : *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 308.